

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ (НА ПРИМЕРАХ ИЗ МУЗЫКИ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА)

PROBLEMELE METODICE DE PREDARE A DISCIPLINEI ANSAMBLU DE CAMERĂ
(ÎN BAZA EXEMPLELOR DIN CREAȚII ALE COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA MOLDOVA)

METHODICAL PROBLEMS OF TEACHING THE DISCIPLINE "CHAMBER ENSEMBLE" (ON
EXAMPLES FROM MUSIC BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA)

НАДЕЖДА КОЗЛОВА,

и.о. профессора,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

профессор, доктор искусствоведения,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

În baza creațiilor componistice de cameră ale compozitorilor din Republica Moldova sunt supuse analizei cele mai de seamă probleme metodice de predare a disciplinei Ansamblu de cameră în cadrul procesului de învățământ la AMTAP. Este vorba de lucrul asupra dezvăluirii unei idei artistice a operei musicale, analizei interpretative a acestei creații, organizării procesului instructiv-didactic la disciplina respectivă. Articolul cuprinde observații cu privire la nuanțele de interpretare ale muzicii camerale a compozitorilor A. Stârcea, S. Lobel, D. Gagauz.

Cuvinte-cheie: *muzică de cameră, disciplina "Ansamblu de cameră", analiză interpretativă, compozitori din Republica Moldova, probleme metodice.*

Some important problems of teaching the discipline "Chamber ensemble" in the educational process at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts are analyzed in the article on the basis of the chamber works by composers from the Republic of Moldova. This paper is about the work on the development of an artistic idea of the musical piece, the interpretative analysis of this composition, the organization of the instructive-didactic process in the respective subject. The article contains some remarks concerning the nuances of performing the chamber music by the composers A. Stârcea, S. Lobel, D. Gagauz.

Keywords: *chamber music, Chamber Ensemble discipline, performing musical analysis, composers from the Republic of Moldova, methodical problems.*

В АМТИИ камерный ансамбль является одной из важнейших специальных дисциплин. Задача этого курса состоит в подготовке музыкантов, владеющих мастерством ансамблевого исполнительства. Занятия в классе камерного ансамбля способствуют развитию художественного вкуса, совершенствованию знаний и навыков адекватного воплощения содержания, формы и стиля исполняемых произведений. Одновременно занятия в классе камерного ансамбля воспитывают творческую коллективную дисциплину и ответственность, умение трактовать свою партию как составную часть

более крупного целого, как важный, но не единственный компонент художественного феномена.

Методика преподавания камерного ансамбля – это сложная и обширная область. В данной статье привлечено внимание лишь к проблеме репертуара: к выявлению того места, которое занимает в нем музыка отечественных композиторов.

В инструментально-ансамблевой педагогике существует справедливое мнение, что педагогический репертуар должен быть разнообразным. Так, на начальном этапе обучения целесообразно обращение к творчеству венских классиков: Й. Гайдна, В.-А. Моцарта и Л. Бетховена. Их произведения, отличающиеся ясностью музыкальной формы и гармоничностью фактуры, закладывают основу камерного исполнительства. От классического репертуара можно переходить к сочинениям романтиков: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, С. Франка, – которые уже требуют наличия определенного ансамблевого опыта, технической оснащенности и артистической зрелости. После этого полезно включать в репертуар произведения композиторов XX века: К. Дебюсси, В. Лютославского, А. Онеггера, И. Стравинского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, других авторов. Современная музыка требует от исполнителей особого подхода к звуковысотной, метроритмической, фактурной и динамической сторонам музыкальных произведений, выдвигает новое понимание композиционно-драматургических процессов, выразительных возможностей отдельных инструментов.

В условиях педагогического процесса в Республике Молдова, где сложилась своя национальная композиторская традиция, следует также обогащать репертуар сочинениями отечественных авторов. Включение в учебные программы данных произведений является чрезвычайно важным для педагогического процесса. Реализуя принципы национального музыкального мышления, они оказываются наиболее понятными и доступными для учащихся и студентов, выросших и сформировавшихся в духовной атмосфере страны. Таким образом, камерные произведения композиторов Республики Молдова становятся важным фактором оптимизации педагогического процесса.

Камерные произведения отечественных авторов, как правило, отличаются ярким национальным колоритом, прямой или опосредованной опорой на молдавский музыкальный фольклор, что придает им оригинальность и свежесть, позволяет фигурировать на равных правах с камерными ансамблями представителей других национальных школ¹.

Композиторы Республики Молдова большое внимание уделяют жанрам камерной музыки. Как справедливо указывает И. Милютина, «...жанр камерного ансамбля в молдавском композиторском творчестве в настоящее время имеет важнейшее значение. /.../ Сейчас это одна из наиболее плодотворно развивающихся сфер профессионального творчества в республике...» [1, с. 7]. Среди отечественных авторов, создавших наиболее

¹ Сочинения, созданные композиторами Республики Молдова, занимают весьма скромное место в педагогическом репертуаре класса камерных ансамблей АМГИИ. Этот факт легко объясним. По яркости тематизма, драматургической выстроенности, использованию выразительных возможностей инструментов они зачастую уступают аналогичным образцам зарубежной музыки. Будучи важным свидетельством развитости композиторского творчества в Республике Молдова, они, тем не менее, не могут претендовать на полное обеспечение исполнительского учебно-педагогического процесса. Как уже было сказано, для разностороннего развития студентов в области камерно-ансамблевого исполнительства в их индивидуальных программах должны быть представлены сочинения различных эпох и стилей.

самобытные и яркие произведения для камерных ансамблей, следует назвать Л. Гурова, В. Загорского, Г. Нягу, В. Ротару, Б. Дубоссарского, З. Ткач, О. Негруца, Г. Чобану и др. Эти композиторы обращаются к различным инструментальным составам, жанровым формам и видам композиторской техники.

В классе камерного ансамбля чаще всего изучаются ансамблевые сонаты и трио различных составов, созданные композиторами Республики Молдова. Среди наиболее репертуарных сочинений следует назвать: *Сонату* для скрипки и фортепиано Г. Няги, *Поэму-сонату* для виолончели и фортепиано А. Стырчи, *Сонату* для скрипки и фортепиано Л. Гурова, *Сонату №2* для виолончели и фортепиано С. Лобеля, *Сонату-рансодию* для скрипки и фортепиано В. Верхолы, *Сонату* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского, *Трио* для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского, трио для скрипки, виолончели и фортепиано *INO*, *INO-II* и *INO-III* В. Ротару, пьесу *Оглан* для аналогичного состава Д. Гагауза.

Не будет преувеличением сказать, что при работе над любым из названных произведений главной задачей исполнителей является **адекватное воплощение художественного замысла, верная передача идейно-образного содержания**. Для того чтобы его понять и сформулировать, необходим предварительный детальный анализ каждого из сочинений, знакомство с историей его создания, с особенностями художественной личности автора, изучение музыковедческой литературы по проблемам развития соответствующего жанра и т. д.

Так, например, разучивая *Поэму-сонату* для виолончели и фортепиано А. Стырчи, нельзя не учитывать факты биографии композитора и специфику музыкального дарования А. Стырчи, который, как известно, был не только прекрасным композитором, но и великолепным певцом, обладателем лирического баритона². *Поэма-соната* А. Стырчи – одно из ранних произведений композитора, она была создана в 1955 году, вскоре после его возвращения из сибирской ссылки. Тогда А. Стырча с особым энтузиазмом отдавался творческой работе и написал сочинение за очень короткий срок. Слушатели, исполнители и критики по достоинству оценили романтический пыл музыки. О *Поэме-сонате* писали: «Алексей Стырча утвердил свое дарование в сложном жанре... *Соната* – значительное произведение, свидетельствующее о большой одаренности автора» [2, с. 14]. В 1957 году *Поэма-соната* прозвучала в Москве. Впоследствии она исполнялась в Чехословакии, Болгарии, в других странах.

Большой опыт работы А. Стырчи в области вокала чувствуется в мелодическом богатстве музыки *Поэмы-сонаты*. Преобладание широкой выразительной кантилены, как в партии виолончели, так и в партии фортепиано, пластичная ритмика, контраст динамических градаций, темповое разнообразие – все это способствует выявлению эмоциональной насыщенности произведения. Отсюда же – возникающая для исполнителя необходимость подчеркнуть широту мелодического «дыхания», выявить разнообразие и богатство отраженных в музыке чувств, рельефно очертить диапазон динамических нюансов и тембровых красок.

Представляется принципиальным еще одно соображение, относящееся к *Поэме-сонате* А. Стырчи. Оно касается также скрипичных сонат Г. Няги (*e-moll*) и Л. Гурова (*d-*

² Напомним, что вокальное дарование А. Стырчи стимулировало В. Загорского на создание вокального цикла *Лирическая поэма*, непревзойденным исполнителем которого по сей день считается именно А. Стырча.

moll)³, написанных примерно в то же время. Все названные сочинения имеют много сходства между собой. Прежде всего, очевидна общность концепции – утверждение позитивных образов, оптимистического мировосприятия, творческого энтузиазма, волевого напора, стремление приблизить тематизм к народно-песенным мелодиям. Есть в них и более глубинное родство композиционного характера. Очень часто темы после экспонирования повторяются с вариационными изменениями, причем варьирование затрагивает преимущественно фактуру: мелодический голос усиливается дублировкой или переносится на октаву вверх, добавляются контрапунктические или фигурационные голоса, растет динамика. Ясно, что это сходство не случайно. Оно объясняется тем, что во всех названных сочинениях чувствуется единая режиссирующая воля Л. Гурова, который тогда был доцентом кафедры композиции и под руководством которого сочинялись не только названные ансамблевые сонаты А. Стырчи и Г. Няги, но и фортепианные сонаты В. Загорского, Д. Федова и С. Лобеля. Естественно, что все они опирались на общую идейную и композиционно-драматургическую концепцию.

Приступая к работе над пьесой *Оглан* для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Гагауза, также необходимо иметь представление о судьбе ее автора и об истории создания произведения. Д. Гагауз известен в Республике Молдова, прежде всего, как музыковед. Действительно, к композиторскому творчеству он пришел поздно, будучи уже зрелым музыкантом – преподавателем музыкально-теоретических дисциплин в Кишиневском музыкальном колледже им. Шт. Няги и исследователем родного гагаузского фольклора. Когда на рубеже 1980-1990-х годов социально-культурные преобразования на территории бывшего Советского Союза вызвали к жизни взрыв национального самосознания, Д. Гагауз был одним из тех, кто способствовал развитию гагаузской профессиональной музыки. Он возглавлял гагаузское отделение музыкального училища, организовал гагаузскую группу классической музыки *Филиз*, сочинил для нее произведения *Тюркские мотивы*, *Оглан*, *Гагауз ойуну*. Все они основаны на материале гагаузского фольклора.

Естественно, что в основу тематизма ансамблевой пьесы *Оглан* тоже положена мелодия гагаузской песни⁴. Это любовная песня, в которой девушка выражает тоску о своем возлюбленном пастухе, он в далеких дунайских степях пасет отары овец. Героиня томится от любовного жара, призывает любимого скорее вернуться к ней, не может забыть взгляда его жгучих глаз, а «из красивых кос своих уже соткала суженому одеяло». Использование народной мелодии ориентального характера, богато орнаментированной, причудливой по ритмической организации, объясняет общий колорит произведения, принципы его драматургии и формообразования.

Произведение написано в свободно трактованной концентрической форме, где первый раздел выполняет функцию вступления и, одновременно, первого проведения песенной темы, второе построение является вариантным преобразованием начального музыкального образа, следующий эпизод несет на себе лирическую кульминацию, центр симметричной конструкции отличается танцевальными чертами. Далее в зеркальном порядке следуют варьированные репризы, возвращающие первоначальный характер музыки – томно задумчивый, с оттенком щемящей грусти. Таким образом, возникает замкнутое, наподобие круга, художественное пространство, заполненное единым в образном ключе лирическим высказыванием.

³ Здесь же нужно указать и фортепианную сонату *F-dur* В. Загорского.

⁴ В переводе с гагаузского *оглан* – парень, юноша.

В тематическом профиле произведения присутствуют два исходных начала: инструментальное и вокальное. Материал инструментального характера произведен от гагаузских импровизационных наигрышей и танцевальных мелодий, вокальный тематизм связан с вариантно-мелодической народными песнями *Оглан*. Эпичность высказывания проявляется во многих сторонах произведения: в господстве сопоставления как композиционно-драматургического приема, в отграниченности разделов формы, в неспешности чередования построений.

Многие стороны композиторской концепции камерно-ансамблевых опусов В. Ротару также раскрываются при знакомстве с фактами его жизни и творчества. Побуждением для творческого вдохновения этого композитора часто становился своеобразный «заказ»: по просьбе педагогов кафедры сольного пения АМТИИ он сочинял романсы, вокальные циклы и вокализы для определенных типов голосов; учитывая потребность музыкальных школ республики в национальном музыкальном материале, создавал фортепианные пьесы и миниатюры для различных струнных и духовых инструментов; по заказу оргкомитетов исполнительских конкурсов писал разнохарактерные сочинения⁵.

В течение многих лет В. Ротару возглавлял кафедру камерных ансамблей АМТИИ РМ, был в курсе всех проблем организации учебного процесса, а потому оценивал возможности ансамблевого искусства не только в связи с его спецификой, но и в плане исполнительской деятельности преподавателей кафедры. К тому времени на кафедре сложился постоянный коллектив фортепианного трио, в составе которого были Инна Саулова (скрипка), Надежда Козлова (виолончель), Ольга Юхно (фортепиано). В расчете на это трио В. Ротару сочинил три композиции: *INO*, *INO-2* и *INO-3*, в заглавии которых зашифровал имена исполнителей, а в музыкальном языке опирался на технические возможности кафедрального исполнительского коллектива.

Таким образом, приведенные примеры наглядно показывают, насколько важна предварительная аналитическая работа педагога и студентов по выяснению общей концепции изучаемого произведения и определению роли в ней отдельных деталей. Другая, не менее существенная задача, которая должна быть решена исполнителями для адекватного раскрытия художественного содержания исполняемых произведений, связана с выявлением **соотношения партий в ансамблевом целом**⁶. Для этого принципиальным является детальный анализ партитуры изучаемого сочинения.

Известно, что в трактовке инструментальных партий ансамблевых произведений (особенно в дуэтах) могут проявляться две противоположные тенденции: одна связана с концертностью, другая – с камерностью. Сочинения концертного плана характеризуются соотношением инструментальных партий по принципу «рельеф – фон»: партия солиста доминирует, определяя собой все параметры произведения, на втором плане находится партия сопровождения (обычно она поручается фортепиано)⁷. В инструментальных

⁵ Так, например, *Экспромт* для фортепиано был написан для Республиканского конкурса пианистов; *Импровизация и Токката*, *Остинато*, *Юмореска* – по заказу оргкомитета Межреспубликанского конкурса пианистов им. Чюрлениса; *Фольклорные мотивы* для флейты и фортепиано также явились конкурсной пьесой; *Арию-вокализ* для голоса и фортепиано В. Ротару сочинил специально для певицы С. Стрезовой, участвовавшей в Международном конкурсе им. Чайковского.

⁶ Если первую задачу можно образно сформулировать вопросом, каково содержание музыкального произведения, то вторая задача определяется соответственно, как это содержание должно быть выражено.

⁷ Сочинения данного типа изучаются студентами в классе по специальности.

ансамблях камерного плана инструменты трактуются как равноправные партнеры. Часто между ансамблистами возникают имитационные или контрастные диалогические переключки, которые выявляют однонаправленное или противоположное их «действие» – участники музыкально-тематического процесса словно общаются между собой. Данный тип соотношения инструментальных партий характерен для сочинений сонатной драматургии, основанной на контрастном противопоставлении и диалектическом развитии образных начал. Фактура подобных сочинений отличается сложностью и богатством. От всех исполнителей требуются хорошая техническая подготовка и опыт ансамблевой исполнительской практики. Именно такие произведения составляют ядро репертуара в классе камерного ансамбля.

Исходя из сказанного ясно, что при разучивании каждого конкретного произведения необходимо внимательно изучить его партитуру, определить особенности композиции и драматургии, выявить тематические процессы, проанализировать ансамблевую фактуру с точки зрения мелодических, ладогармонических и метроритмических закономерностей и т.д.

Так, при работе над *Поэмой-сонатой* А. Стырчи, нельзя забывать, что романтическое мироощущение композитора нашло своеобразное выражение в решении композиционно-драматургических вопросов. *Поэма-соната* одночастна, что соответствует романтической традиции поэмности, а также свидетельствует о стремлении автора высказать свой замысел в компактной, лаконичной форме. Тематический материал этого произведения, написанного в сонатной форме с кодой, однороден. В темах главной и побочной партий преобладает мелодическое начало, постепенное интонационное развертывание, в котором яркое драматическое нагнетание сменяется этапом последующего успокоения. Соответственно этому виолончелисту чаще всего необходимо добиваться естественного перехода от мягкого ровного смычка к плотному *marcato* с активной вибрацией, а затем вновь к выразительному и спокойному *détaché*. Пианисту следует внимательно контролировать громкость звука, чтобы не перекрывать звучание виолончели, а, напротив, оттенять наиболее важные в драматургическом отношении фразы, мотивы, акцентируемые звуки.

Мелодическое начало главной и побочной тем сонатной формы раскрывается в таком соотношении виолончели и фортепиано, когда, дополняя друг друга и взаимообогащаясь, мелодические линии обоих инструментов развиваются то в характере взволнованного диалога, то создают единую линию непрерывного выразительного пения, когда, например, глубокое аккордовое изложение побочной темы у фортепиано бережно и естественно, не нарушая целостности образа, поддерживает неторопливое и раздумчивое звучание виолончели.

Выразительность темы заключительной партии, по прозрачному колориту, светлому образу и легкой фактуре близкой связующей, в значительной степени основана на звучании флажолетов виолончели⁸.

⁸ Вообще в многокрасочной палитре *Поэмы-сонаты* А. Стырча неоднократно использует флажолеты, исполнение которых требует знания некоторых «секретов». Флажолет хорошо звучит лишь при точном попадании пальца в необходимую позицию, и только при условии, если смычок сообщает струне правильные, строго периодические колебания. Поэтому задача играющего состоит в том, чтобы добиться максимально чистого и яркого интонирования. При извлечении искусственных флажолетов вся трудность сводится к строгому выдерживанию нужного расстояния между ставкой и третьим пальцем. Если этот

Флажолеты в партии виолончели проходят на фоне выразительного сопровождения фортепиано, поэтому пианисту надлежит гибко и тактично корректировать общий баланс, чтобы глубже «высветить» лирико-созерцательный характер звучания флажолетов.

В разработке обозначается линия интенсивной драматизации основного образа за счет столкновения контрастных настроений. Реприза проходит без особых изменений, отличаясь от экспозиции лишь тональным планом. Особого внимания заслуживает кода. В отличие от предшествующих разделов, где каждая тема разрабатывалась преимущественно самостоятельно, фрагменты сразу всех тем сопрягаются. Здесь соединены и напористость главной, и кантиленность побочной, и легкость связующей, и прозрачность заключительной. В итоге кода отличается контрастностью и богатством динамики, а также тембровым разнообразием.

Вторая соната для виолончели и фортепиано С. Лобеля ставит перед исполнителями другую задачу. В ее музыке эмоциональное напряжение органично соединено с лирико-эпическим настроением. Как и *Поэма-соната* А. Стырчи, *Вторая соната* для виолончели и фортепиано С. Лобеля одночастна и строится по принципу постепенного развертывания нескольких фаз (контрастно-составная одночастная форма сонаты обнаруживает черты сонатной драматургии и, одновременно, циклической композиции).

Соната начинается большим вступлением, которое выполняет функцию эпического пролога. Импровизационная свобода выражается здесь в пластичности мелодического развертывания, в богатстве ритмических рисунков, в разнообразии темповых и громкостно-динамических оттенков, в гибком переплетении мелодических процессов, проходящих в виолончельной и фортепианной партиях, которые в равной мере участвуют в ходе тематического становления.

Отталкиваясь от интонационных оборотов вступления, главная партия (следующий раздел формы) развертывает их в лирико-эпическом ключе. Тематический материал здесь первый раз экспонируется у виолончели на фоне фортепианного сопровождения в романсовом стиле, затем переходит к фортепиано. Виолончель исполняет выразительный подголосок, обогащая ансамблевую фактуру элементами диалога. Роль связующей партии сводится к развитию интонаций главной темы. Вся гамма эмоциональных оттенков передается преимущественно виолончелью. Роль фортепиано сводится к созданию фона или к реализации тематических процессов второго плана. Партия виолончели очень разнообразна по фактуре: кантилена соседствует с виртуозными пассажами, аккордами, арпеджио. Она примечательна также богатством динамических нюансов и ритмических рисунков, пластичностью фразировки и большим звуковысотным диапазоном.

В лирической побочной партии сочетаются черты колыбельной и вальса. Тема здесь экспонируется дважды: сначала у фортепиано, затем – у виолончели. В целом соотношение виолончели и фортепиано в побочной теме демонстрирует активное противодействие участников музыкально-тематической драмы. Передача функции лидера от одного тембрового участника действия к другому, их контрастное вертикальное объединение приводят к созданию сложной музыкальной ткани, что соответствует лирико-драматическому характеру произведения.

навык выработан в октавах, то остается только научиться снимать нажим третьего пальца и заменить его легким касанием струны в том же месте.

Необходимо отметить, что С. Лобель разграничивает экспозицию и среднюю часть формы сольной каденцией виолончели. Она не очень развернута по масштабам и не отличается яркой мелодической рельефностью. Этот раздел является тем участком формы, в котором действие переключается с внешнего плана на внутренний, концентрируя внимание на микроинтонационных процессах, интервальных внутритематических преобразованиях, трактуемых как основной источник образно-эмоционального развития.

Последующие разделы формы воспринимаются как напряженные этапы сложного драматургического процесса, символизирующего вечный ход времени.

Трио для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского требует от музыкантов высокого профессионального мастерства и предоставляет им большие возможности для демонстрации свободного владения своим инструментом и органичного включения его в целостный организм камерного ансамбля. Необходимо отметить, что специфика данного *Трио* (в связи с участием духового инструмента) требует от ансамблистов исполнительской зрелости. Это объясняется тем, что, наряду с задачами, возникающими при любом совместном музицировании, здесь предстоит решить дополнительную проблему: с одной стороны, выявить особенность звучания каждого инструмента, с другой – добиться полной согласованности, слаженности столь непохожих тембров, какими обладают кларнет, виолончель и рояль.

Трио состоит из трех частей, контрастирующих друг другу по темпу, характеру тематического материала и композиционно-драматургическому решению. Первая, активно-действенная часть, написана в сонатной форме с контрастным противопоставлением и последующим развитием двух основных тем. Вторая часть выполняет функцию лирического центра, является средоточием философских размышлений. Третья часть соединяет в себе черты скерцо и финала. Не ставя своей задачей подробный анализ *Трио* Б. Дубоссарского, отметим наиболее примечательные, с точки зрения ансамблевого музицирования, моменты этого произведения. Первый из них касается главной партии первой части.

Именно этой темой определяется характер музыки начального *Allegro vivace*. Уже в рамках экспозиции она звучит четыре раза. Поначалу она проходит у фортепиано, далее переходит к кларнету, а затем к виолончели. Каждый раз мелодия звучит на фоне квартолей шестнадцатых. При быстром темпе метрическая устойчивость темы зависит, прежде всего, от ровного звучания этих квартолей, поэтому в движении шестнадцатых целесообразно акцентировать сильные и относительно сильные доли каждого такта, чтобы подчеркнуть моторность и динамичность движения и удержать метрическую «сетку». В партии фортепиано это достигается благодаря приему *legato*, в партии кларнета – умелому распределению дыхания, у виолончели – профессиональному владению смычком.

После поочередного проведения темы каждым инструментом эффектно звучит туттийное ее изложение, обладающее мощью оркестрового колорита. При этом для ансамблистов возникает проблема соразмерности громкостно-динамических оттенков в каждой из инструментальных партий: фортепиано не должно подавлять собою звучание остальных партнеров (особенно виолончели). Можно посоветовать пианисту играть аккорды плотным, но не ударным звуком, кларнету же силу звучания необходимо подчинить возможностям виолончели.

Вторая часть (*Lento*) предоставляет ансамблистам большие возможности для выявления кантиленных выразительных ресурсов инструментов. В первую очередь они реализуются в выстраивании мелодического профиля музыкального материала, который отличается волнообразностью линий, насыщенных интонациями восходящих и нисходящих секунд. Требуется внимания авторская ремарка *cantabile*, сопутствующая основной теме.

Главные трудности, которые необходимо преодолеть в работе над виолончельной каденцией, разграничивающей вторую и третью части цикла, связаны с техническими сложностями, а также с осознанием логики композиционно-драматургических процессов. Вариантные преобразования сегментов темы и возникающие при этом частые цезуры как бы дробят музыкальный материал, лишая его цельности, эмоциональной убедительности и целенаправленности. Определение основных этапов в становлении образной драматургии, выявление их композиционных функций, установление линии динамических подъемов и спадов, – все это позволит найти убедительную трактовку данного раздела *Трио*.

Все камерные ансамбли В. Ротару отличаются яркой индивидуальностью композиторского стиля, в котором органично сочетается национальная почвенность музыкального языка с современной трактовкой звуковысотных и ритмических параметров музыкальной ткани. В. Ротару часто отказывается от обозначения метра и тактовых черт. Он указывает лишь величину основной доли метра (обычно – четверти), предоставляя исполнителям свободу в нахождении акцентированных звуков. В работе со студентами этот факт является дополнительной трудностью, поскольку осложняет ритмическую координацию ансамблевых голосов. *Соната* для скрипки и фортепиано В. Ротару выявляет относительное равенство участников ансамбля, хотя мелодическая функция преобладает в партии скрипки. В фортепианных трио В. Ротару скрипка выступает носителем лирического, кантиленного начала. Рояль выполняет функцию создания гармонической вертикали. Помимо этого насыщенность фортепианного звучания придает музыке концертные черты. Партия виолончели в основном дублирует мелодию скрипки или вступает с ней в имитационные переключки⁹. В разработочных разделах форм встречаются моменты тембрового противопоставления струнных и фортепиано. Все вместе способствует возникновению органичного соотношения голосов фактуры и приводит к формированию яркого, художественно убедительного музыкального произведения.

Включение в педагогический репертуар камерных ансамблей произведений композиторов Республики Молдова не только обогащает студентов знанием музыки, расширяет творческий кругозор знакомством с новыми композиторскими именами, учит понимать современный музыкальный язык. Освоение национальной традиции камерно-ансамблевого искусства способствует пропаганде отечественной музыкальной культуры среди молодежи, воспитывает в учащихся чувство гордости за свою страну и ее культуру, ответно вызывая композиторскую активность в области камерно-инструментальных жанров. В конечном итоге эти взаимосвязанные процессы свидетельствуют о продуктивном сотрудничестве между композиторами, исполнителями, педагогами и

⁹ В особенности это относится к трио *INO-2*, которое является переложением созданной ранее скрипичной сонаты. В этом сочинении партия виолончели не достигает развитости и выразительности партий скрипки и фортепиано.

слушателями и являются залогом дальнейшего плодотворного развития музыкального искусства Республики Молдова.

Библиографические ссылки

1. МИЛЮТИНА, И. *Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60 – 70-х гг.* В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии (вопросы истории и теории)*. Кишинев: Штиинца, 1988.
2. АЛЯБОВ, А. А. Г. *Стырча. Биографический очерк (1919 – 1974)*. В: *А.Г. Стырча в статьях и воспоминаниях*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1979.